CHANTAL CAZAUX

GIUSEPPE Verdi

mode d'emploi

Avant Scène OPÉRA
asopera.com

Avant-propos

Un « mode d'emploi » pour Verdi ? l'idée semble saugrenue tant sa musique est populaire. Verdi bénéficie d'un « double coefficient de sympathie » : figure tutélaire de l'Italie réunifiée, il est le compositeur de tubes planétaires. Du chœur des esclaves de *Nabucco* à « *La donna è mobile* » de *Rigoletto*, le terrain est connu, et plaisant. Verdi est entré dans notre culture commune ; si l'on oublie parfois le nom du compositeur, on reconnaît sa musique.

Or quoi de commun entre l'intrigue égyptienne d'*Aida* et le drame bourgeois de *La Traviata* ? entre l'épouvante de *Macbeth* et la comédie raffinée de *Falstaff* ? Comment un jeune provincial refusé au Conservatoire de Milan est-il devenu le symbole de la musique italienne de son temps ? Giuseppe Verdi naît au XIX^e^ siècle pour s'éteindre au XX^e^ ; il naît français, grandit citoyen autrichien avant de devenir enfin italien, en 54 ans de carrière et 28 opéras : un parcours complexe !

Suivant l'usage de la collection des *Modes d'emploi*, nos « Points de repère » cernent la place de Verdi dans l'histoire de la musique, les éléments principaux de sa biographie et sa personnalité singulière. Trois « études » évoquent son rapport au patriotisme italien et la spécificité de son théâtre lyrique. Ses 28 opéras sont ensuite présentés dans l'ordre chronologique de leur création. Et puisque ce sont les interprètes qui font vivre la musique, nous nous attachons aussi à présenter les grands chanteurs, chefs d'orchestre et metteurs en scène ayant servi Verdi. Un choix discographique et vidéographique complète cette sélection… terriblement difficile vu l'ampleur du répertoire concerné, et subjective assurément.

Ce *Mode d'emploi* se voudrait un guide de voyage, pour suivre Verdi de ses années de « galère » jusqu'au luxueux Grand Hôtel de Milan, pour pister ses personnages de champs de bataille en salons mondains, pour vous faire pénétrer son théâtre vocal, qui rend universelles les passions individuelles. *Buon viaggio !*

Verdi dans l'histoire de la musique

Le nom de Giuseppe Verdi s'impose à qui considère l'histoire de l'opéra, parmi les plus grands. Le mot « baroque » évoque immanquablement Haendel ; « classique » est synonyme de Mozart… le XIXe siècle, lui, est dominé par deux noms, deux compositeurs exactement contemporains, nés tous deux en 1813 : Wagner et Verdi.

Le cœur même du XIXe siècle italien

En Italie, le premier *ottocento* est le moment du « *bel canto* romantique ». L'appellation dérive du *bel canto* baroque, son art du chant pur et virtuose. Le *bel canto* dit « romantique » la reprend en partie, l'associant à des sujets et atmosphères inspirés de la littérature de son temps. On lui associe une « trilogie » de compositeurs que leurs styles différencient pourtant : Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini et Gaetano Donizetti. Or Rossini compose son dernier opéra en 1829 (*Guillaume Tell*) ; Bellini, le créateur de *La Somnambule* ou de *Norma*, meurt en 1835 ; et Donizetti, celui de *Lucia di Lammermoor* ou de *La Fille du régiment*, jette ses derniers feux en 1843 (*Don Pasquale* notamment). En une quinzaine d'années, le *bel canto* romantique a vécu.

Verdi se trouve en position d'être le principal compositeur italien pendant un demi-siècle

À l'autre bout du siècle, Giaccomo Puccini, avec des livrets réalistes (*La Bohème* par exemple), appartient à la génération qui transposera à l'opéra le « vérisme » littéraire en pleine expansion, inspiré par le naturalisme. L'écriture vocale y est aussi désidéalisée que les sujets – on pense à Leoncavallo (*I Pagliacci*, 1892), Mascagni (*Cavalleria rusticana*, 1890) ou Catalani (*La Wally*, 1892).

Entre les deux ? Verdi. Car Mercadante et Pacini donnent leurs dernières grandes œuvres dans les années 1840 ; Boito émerge en 1868 (*Mefistofele*), mais restera accaparé par sa tâche de librettiste (pour Verdi notamment !) ; et Ponchielli fait seulement son apparition dans les années 1870 (*La Gioconda*). Les années 1840-1890 seront donc verdiennes !

Et comme l'Italie est avant tout un pays d'opéra, Verdi se trouve en position d'être le principal compositeur *italien* pendant le demi-siècle qui sépare *Don Pasquale* de *Paillasse*, c'est-à-dire… *Nabucco* (1842) de *Falstaff* (1893) : la quasi-globalité de son œuvre. CQFD.

L'opéra verdien

Verdi incarne donc l'évolution de l'opéra italien au XIXe siècle, son cheminement du *bel canto* romantique au vérisme, avec tout ce que cela suppose d'évolution aussi, en un demi-siècle de composition. Verdi nous laisse 28 opéras, dont deux refontes (*Les Lombards/Jérusalem*, *Stiffelio/Aroldo*) et trois remaniements (*Macbeth*, *Simon Boccanegra, La Force du destin*). C'est bien moins que Rossini (40 ouvrages en 29 ans) ou Donizetti (près de 70 en 26 ans !), encore représentatifs d'une époque où les compositeurs devaient écrire partition sur partition pour vivre de leur plume – et recyclaient sans tabou tel extrait de l'une dans l'autre.

Pour Verdi, les « années de galère » seront encore des années à un ou deux opéra(s) par an, influencées par Donizetti (son sens du rythme) ou Rossini (son agogique vocale). Mais déjà *Nabucco* (1842) impose une patte personnelle : le souffle patriotique. Ce sera l'esprit de *Giovanna d'Arco*, d'*Attila* ou de *La Bataille de Legnano*. *Luisa Miller* (1849) et *Stiffelio* (1850) sont un tournant, avec des intrigues plus intimistes. Vient ensuite la « trilogie » des chefs-d'œuvre les plus populaires : *Rigoletto*, *Le Trouvère*, *La Traviata*, tiercé gagnant des années 1851-1853.

Enfin, le Verdi de la maturité s'élabore avec des œuvres singulières, trouvant ici (dans le grand-opéra français) ou là (dans le théâtre shakespearien) un nouveau ton dramaturgique – moins héroïque, plus désenchanté. Quatre œuvres d'abord au lyrisme noir : *Les Vêpres siciliennes*, *Simon Boccanegra*, *Un bal masqué* et *La Force du destin* (1855-1862). Puis quatre ovnis espacés : *Don Carlos* (1867), *Aida* (1871), *Otello* (1887), *Falstaff* enfin (1893), bouquet final et bouffe dont le rire clôt un grand œuvre passé à explorer les douleurs humaines.

D'un héritage l'autre

Verdi pour les foules (*Nabucco*), pour les lyricomanes (*La Traviata*), pour les psychanalystes (*Don Carlos* ou *Otello*) ou pour les amateurs de crus complexes (*Falstaff*)… Il y en a pour tous les goûts. Mais des goûts et des couleurs, on discute beaucoup…

Photo-carte de visite de Verdi à Paris en 1857, à l'atelier d'André Disdéri.
Musée de La Scala.

Verdi, un homme en son siècle

Dès le milieu du XIXe siècle, Verdi est devenu le symbole de l'art lyrique italien et de la nation italienne en construction. Il vivra jusqu'à un âge vénérable, parvenu au faîte de sa gloire artistique et de sa position sociale. Quelle différence avec les météores de la « génération 1810 », morts en pleine fleur de l'âge tels Chopin, Schumann ou Mendelssohn, instables ou rongés de l'intérieur. Comme Wagner, Verdi jouit au contraire d'une maturité confortable et bourgeoise. En ce siècle du progrès, Verdi appartient aux figures conquérantes.

Il est fidèle en amitié, mais susceptible et peu diplomate.

Un portrait

Peintures et photographies nous révèlent un homme élancé, à l'allure racée : un regard bleu-gris, clair et droit, surplombe un nez d'aigle dans un visage solide au front haut, allongé d'une barbe mesurée. Un tableau de Giovanni Boldini le montre, en 1886, d'une élégance toute aristocrate. N'était ce « sang bleu » qui lui manque, on penserait au *Guépard* de Visconti, le prince de Salina immortalisé en 1963 par Burt Lancaster.

Sur son tempérament, tous les témoignages s'accordent : Verdi a un « sacré caractère » – têtu, impulsif, intransigeant. Il est fidèle en amitié, mais susceptible et peu diplomate. Quand Piave, son fidèle librettiste, fait fausse route à ses yeux, il le lui écrit avec une franchise crue. Lorsque le chef d'orchestre Angelo Mariani – à qui le compositeur a tout de même « volé » Teresa Stolz pour en faire sa maîtresse ! – se pique de diriger de plus en plus souvent Wagner et délaisse le projet *Aida*, il en prend ombrage. Et ses interprètes se souviennent des heures passées à répéter devant un *maestro* bouillonnant, n'hésitant pas à les happer avant le lever du rideau pour vérifier tel point technique… Exigeant, bien sûr, mais si peu psychologue !

Une question de respect

Sa fierté de créateur n'entre pas pour rien dans ces réactions abruptes. Quand Busseto projette, en 1865, d'inaugurer un futur Teatro Verdi avec une nouvelle œuvre du maître mais… omet de lui en parler auparavant, son sens des préséances se vexe. Il refuse l'idée en bloc, puis

Portrait de Verdi, crayon de Francesco Duranti, 1872.
Busseto, Casa Barezzi.

Une danse de séduction lyrique

On reproche parfois à Verdi la banalité de son orchestre quand il accompagne un air. Cela suppose à tort un Verdi immuable, comme si l'écriture d'*Otello* (1887) était celle d'*Oberto* (1839). C'est aussi mépriser une des spécificités de l'opéra italien – l'accompagnement par formules rythmiques, qui n'est d'ailleurs pas systématique – selon une grille de jugement inadaptée. Verdi s'inscrit dans l'héritage italien de la prégnance mélodique, où le thème chanté se détache en effet sur un accompagnement codifié. Notons que, même dans le répertoire germanique, les « pompes » pianistiques sont parfois présentes : voyez justement le genre vocal du *Lied*. Certes, chez Verdi, l'air est parfois proche de la chanson – plus il se détache de ce cadre, moins il est populaire : c'est le cas de *Falstaff* par exemple.

La chair de la voix

Reprocher à une écriture ses éléments de facilité, c'est oublier la valeur expressive de cette « facilité ». Si Verdi est à ce point représentatif de l'opéra, c'est que sa musique, en jouant sur l'émotion, transmet la pulsion native du chant-théâtre – pour l'interprète comme pour le public. Une pulsion qui, en étant tour à tour élan vocal, pulsation rythmique ou impulsion charnelle, peut vous faire rire ou pleurer, trembler ou danser. Ce sont là les effets originels de la poétique lyrique, que l'on peut rencontrer sous des figures aussi différentes qu'Orphée, Farinelli ou Janis Joplin…

Sa musique, en jouant sur l'émotion, peut vous faire rire ou pleurer, trembler ou danser.

Avant Verdi, l'opéra italien respecte encore l'héritage hédoniste du *belcanto* élégiaque ou jubilant. Avec Verdi, il s'infléchit vers une expression plus réaliste des états d'âme. À partir des années 1850, Verdi est accusé d'abîmer les voix en exigeant des phrases trop tendues, des aigus agressifs, des sauts de registres très appuyés. En d'autres termes, il dévoile la *chair* du larynx, jusque-là masquée dans l'idéalité belcantiste. Verdi veut qu'un interprète ait la voix du *personnage* : pour Lady Macbeth (1847), il souhaite une voix « noire, étouffée », pas « trop belle ». Le *défaut* esthétique – raucité du timbre, inexactitude de l'attaque, imperfection du *legato*… – devient dès lors un outil d'expression. La génération suivante s'engouffre dans la brèche et conduit au vérisme vocal. Mais c'est une autre histoire.

On peut résumer cette dimension charnelle de la mélodie verdienne par le *slancio*, cet « élan » vocal qui porte – par exemple – le ténor à ses aigus de héros et impulse les mélodies en des intervalles décidés, à la franchise presque soldatesque. C'est ce même *slancio* qui unit en un galbe énergique les voix des chœurs patriotiques et fait jouir ou mourir – ou les deux ensemble – les sopranos à l'acmé de leur tessiture. Jamais auparavant le geste vocal n'avait été aussi plastique et musculeux.

Scène des apparitions dans *Macbeth* de Shakespeare. Gravure de Lestudier et Lacour.
BnF, Paris.

Le corps en mouvement

Équivalent corporel du *slancio* vocal, la danse est omniprésente chez Verdi et s'inscrit justement dans les formules d'accompagnement : la polka, la valse – héritée de l'occupation autrichienne –, le menuet… Le spectateur reconnaît ces références ou, à défaut, les ressent. Le procédé, parfois judicieusement intégré au livret, est une manière de happer le corps de l'auditeur : l'air fameux « *La donna è mobile* » (*Rigoletto*) est une valse qui donne envie de danser ! Souvent, la danse s'accompagne d'une couleur locale exotique renforçant encore son climat de sensualité : les chœurs de Gitans (*Le Trouvère*), les ballets égyptiens (*Aida*), haussent l'impulsion corporelle à un degré plus spectaculaire, collectif et débridé.

Souvent chez Verdi, la danse ou la fête constituent un sous-texte de l'action, menaçant voire ironique. C'est une particularité dramaturgique caractéristique de l'esthétique romantique. Voyez le nombre de bals et de festivités qui préparent ou accompagnent des moments atroces – un viol, une hallucination, un meurtre : de *Macbeth* au *Bal masqué*, en passant par *Les Vêpres siciliennes* ou *Rigoletto*… Verdi déchire le spectateur entre envie de participer et envie de fuir, et la séduction de sa musique donne au drame un ton enjôleur. On reconnaît ici l'idée même du *suspense*, qui vous fait désirer et craindre à la fois.

La Traviata

Traduction : La Dévoyée

Opéra en quatre parties

Livret de Francesco Maria Piave

D'après la pièce *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils (1852)

Première version

Créée à Venise, Teatro La Fenice, le 6 mars 1853

RÔLES / CRÉATEURS

Violetta Valéry : Fanny Salvini-Donatelli (soprano)
Alfredo Germont : Lodovico Graziani (ténor)
Giorgio Germont : Felice Varesi (baryton)

Seconde version définitive

Créée à Venise, Teatro San Benedetto, le 6 mai 1854

RÔLES / CRÉATEURS

Violetta Valéry : Maria Spezia (soprano)
Alfredo Germont : Francesco Landi (ténor)
Giorgio Germont : Filippo Coletti (baryton)

Genèse et création

Au printemps 1852, Verdi signe un contrat avec La Fenice de Venise. Pris par la composition du *Trouvère* – qui sera créé à peine deux mois avant *La Traviata* ! –, il rejette un premier livret de Francesco Piave, puis se décide pour la pièce d'Alexandre Dumas fils qu'Escudier lui adresse à l'automne. A-t-il vu *La Dame aux camélias* lors de sa création en janvier ? Il était à Paris avec Giuseppina, mais ce n'est pas certain. Peut-être avait-il eu connaissance du roman, qui datait de 1848. Comme à son habitude, Verdi supervise le livret, initialement intitulé *Amore e morte* – la censure aura raison de ce titre explicite –, allant jusqu'à envoyer des esquisses mélodiques à Piave pour guider sa versification.

Marie Duplessis, inspiratrice de Dumas. Peinture d'Édouard Viénot. Coll. particulière.

Claudia Muzio, Violetta en 1926 à La Scala. D.R.

La première, sous la direction de Gaetano Mares, sera un terrible échec, provoquant même des rires. Sans doute les interprètes ont été déstabilisés par cette œuvre de type nouveau, et le public désarçonné par le réalisme des situations. L'accueil s'améliore à partir de la troisième soirée. En vue de la reprise programmée un an plus tard au Teatro San Benedetto de Venise, Verdi retravaille de nombreux passages, parmi lesquels le duo Violetta/Germont, le finale chez Flora et le dernier duo Violetta/Alfredo. Cette *Traviata* est un triomphe ! Verdi fait retirer les copies de sa partition de 1853 en faveur de cette dernière version définitive.

Lodovico Graziani, créateur du rôle d'Alfredo à La Fenice en 1853. D.R.

Maria Callas dans la mise en scène de Luchino Visconti, Covent Garden 1955.
Houston Rogers.

Résumé de l'action

[Paris, années 1840.]

Acte I. Une réception chez Violetta Valéry. Parmi les invités : son protecteur, le baron Douphol, et Flora Belvoix, courtisane comme elle. Et Gaston, accompagné d'Alfredo Germont : pendant toute la durée de la maladie qui l'a clouée au lit et loin des salons, ce jeune provincial monté à Paris s'est enquis de sa santé. Car il l'aime ! Après avoir échangé avec elle un toast de célébration, timidement puis avec flamme, il s'attarde, inquiet de ses malaises, et lui avoue sa passion. Il voudrait même la soustraire à cette vie d'excès qui la tue.

Violetta se moque gentiment, touchée néanmoins de la prévenance du jeune homme. Elle lui offre une fleur, lui proposant de venir la revoir quand elle sera fanée – dès demain donc ! s'exclame Alfredo exalté. Restée seule, Violetta se laisse aller au trouble naissant en elle : Alfredo semble sincère, peut-être est-ce lui qu'elle attendait confusément ? Mais non, elle le sait bien : elle est faite pour se griser de sa vie de courtisane, car l'amour vrai ne peut exister…

Acte II. Premier tableau. Violetta a fini par y croire : elle a tout quitté de sa vie passée pour s'installer à la campagne avec Alfredo. Lui se croit au sommet du bonheur, mais Annina, la domestique de Violetta, lui révèle que sa maîtresse vend peu à peu ses biens pour subvenir à leurs besoins. Alfredo est aussi touché qu'humilié par cette découverte : il part subitement pour Paris, trouver de l'argent par ses propres moyens.

Violetta reçoit la visite inattendue du père d'Alfredo. D'abord sévère avec cette femme qu'il pense méprisable, Giorgio Germont s'étonne peu à peu de ses manières dignes. Il découvre aussi que, loin de ruiner Alfredo, elle se ruine elle-même pour lui. Mais cela ne le détourne pas du but de sa visite : exiger de Violetta qu'elle rende sa liberté à Alfredo, pour l'honneur d'une jeune sœur qui doit bientôt se marier dans la virginité d'une famille sans tache. Violetta sait qu'elle ne survivra pas à ce sacrifice, mais consent. Elle sait aussi qu'il faut frapper cruellement Alfredo pour qu'il parvienne à se détacher d'elle… Elle lui écrit.

Il revient justement de Paris : retrouvailles brûlantes – désespérées pour Violetta, qui s'éclipse.

On remet alors sa lettre à Alfredo, que son père vient de rejoindre. Il lit, accablé : Violetta le quitte ! Il l'imagine repartant vers Paris… Voyant sur le bureau une invitation pour un bal chez Flora, il décide de l'y poursuivre.

Second tableau. La fête bat son plein chez Flora. La rupture entre Violetta et Alfredo alimente les conversations. On se déguise en Bohémiens, en toréadors, et les deux amants font leur entrée, séparément – Violetta au bras de Douphol. La tension est palpable, Violetta voudrait prévenir Alfredo contre la jalousie de Douphol, mais le jeune homme est trop amer : il lui jette au visage l'argent gagné au jeu, en paiement de ses services. Violetta s'évanouit. Or Giorgio Germont s'avance : dans son inquiétude, il a suivi son fils, et s'indigne ouvertement de son comportement envers la jeune femme.

Acte III. La phtisie a eu raison de Violetta : seule, sans argent, elle dépérit. Le docteur Grenvil prend soin d'elle, mais il sait qu'elle n'a plus que peu de temps à vivre. À l'extérieur, c'est carnaval : la rue est en liesse – Violetta, elle, relit encore et encore la lettre de Giorgio Germont, qui lui dit avoir tout révélé à Alfredo de son sacrifice secret. Mais elle sent bien que la vie s'échappe de son corps.

Annina, avec précautions, annonce une visite. Le bonheur explose soudain : c'est Alfredo ! Le jeune couple se retrouve tendrement, et l'espoir renaît d'une vie nouvelle, ensemble, paisible et douce. Mais Violetta est trop faible : elle ne parvient même pas à s'habiller pour sortir. Giorgio Germont les rejoint, et exprime son remords d'avoir causé la déchéance d'un être si noble. Avec Alfredo, il assiste au dernier souffle de Violetta, qui meurt dans une extase vibrante.

Anna Netrebko et Jonas Kaufmann, mise en scène de Richard Eyre, Covent Garden 2008.
Catherine Ashmore.

À gauche : Christine Schäfer et Jonas Kaufmann, mise en scène de Christoph Marthaler, Opéra de Paris 2007.
Colette Masson / Roger-Viollet.

Guide d'écoute

Lorsqu'il compose le **Prélude** de *La Traviata*, Verdi n'a pas connaissance de celui du *Lohengrin* de Wagner (1850). Les deux compositeurs ont eu la même inspiration : des violons divisés dans l'aigu *pianissimo*, qui irisent l'atmosphère et, ici, se déchirent comme un dernier souffle. La porte s'entrouvre sur un thème lyrique et désespéré – ce sera le cri éperdu de Violetta à Alfredo, « Aime-moi ! » Mais des sautillements de cordes, des trilles gracieux y ajoutent leur frivolité. Le prélude s'évapore, nous laissant dans l'expectative.

ACTE I

Deux traits cinglants, tendus comme des ressorts : l'**Introduction** explose. Sur un rythme de galop, un thème dansant réunit le chœur des invités puis Violetta qui les accueille. Gaston introduit Alfredo sur un phrasé plus mondain. Un nouveau thème voluptueux apparaît quand le jeune homme s'apprête à prendre la parole. Il accompagnera tout le dialogue Alfredo / Violetta. Mais l'animation croît, on s'apprête à boire. Le Baron Douphol décline la proposition de Gaston de porter un toast – Gaston se tourne vers Alfredo. Timide mais encouragé par Violetta, il lance son ***Brindisi*** (**« *Libiamo* »**), l'un des thèmes les plus populaires de l'ouvrage, véritable chanson à boire dont l'élan initial fait tout le brillant. C'est aussi la première valse, avec ses pompes ternaires à l'orchestre. Le thème contamine le chœur puis Violetta – elle répond avec la seconde strophe.

Monte au loin la musique du bal – deuxième valse. Tous sortent, mais Violetta reste en arrière, le souffle court. La valse tourbillonne tandis qu'elle constate sa pâleur dans un miroir, sur un ton languide. Alfredo est là, qui s'inquiète de son malaise. Leur dialogue croise ses élans passionnés et les réponses pointues de Violetta ; mais peu à peu elle s'assouplit – ce jeune homme parle-t-il donc vraiment d'amour ? ! Alfredo confirme avec un rien de grandiloquence : depuis un an ! Le *tempo* se suspend, et la déclaration d'amour se fait jour en un « arrêt sur image » cinématographique. L'**air « *Un dì, felice* »** est d'abord un aveu intérieur, puis une échappée au galbe sensuel, éperdu (« *Di quell'amor* »). En réponse, Violetta s'affiche en courtisane : un chant *staccato*, virtuose – mais qui chute dans le grave, disant bien qu'elle est touchée au cœur. L'air est devenu **duo**, Violetta s'abandonne même à une *cadenza* vocalisée, quand Gaston survient : la réalité reprend ses droits, la valse du bal reprend le dessus. Violetta accorde un rendez-vous le lendemain à Alfredo. Frénétiquement, le chœur traverse la pièce : l'aube point, il faut quitter les lieux. L'orchestre rappelle le galop initial : la nuit a passé. L'ultime accord claque comme une porte fermée sur le dernier invité parti. Violetta est seule.

Verdi lui confie une **scène** (**« *È strano* »**) puis un **air** dont la découpe semble académique (**« *Ah fors'è lui* »** lent, **« *Sempre libera* »** rapide) mais reflète en réalité le parcours intérieur de l'héroïne : trouble ineffable, espoir hésitant, puis auto-persuasion que tout cela n'est qu'un rêve. Le récit est d'abord bouleversé : Violetta retrouve des sensations qu'elle pensait perdues. L'air n'ose y croire : le souffle est suspendu, les sons rêveurs flottent dans l'aigu. Soudain reviennent les mots

Mireille Delunsch et Rolando Vilazon, mise en scène de Peter Mussbach, Festival d'Aix-en-Provence 2003.
Élizabeth Carecchio.

Anna Netrebko, mise en scène de Willy Decker, Festival de Salzbourg 2005.
Klaus Lefebvre.

mêmes d'Alfredo (« *Di quell'amor…* »). Apeurée devant un bonheur inconnu, Violetta se réfugie dans les certitudes d'une vie vouée au plaisir. La transition « *Follie, follie* » éclate en vocalises nerveuses sur l'impératif qui commande sa vie : « Jouir ! » La cabalette est une valse vive à la virtuosité grisante. Or sous ses fenêtres, Alfredo veille et reprend son « *Di quell'amor* »… Délicieuse parenthèse interrompant l'ivresse. Mais Violetta résiste : plus haut, plus vite, comme un papillon ébloui.

ACTE II

Premier tableau. Coup de théâtre : Violetta a cédé au bonheur. Le rideau s'ouvre sur un décor à l'opposé de son appartement parisien : une maison de campagne. Mais la musique qui accompagne l'entrée d'Alfredo est tourmentée. Verdi nous indique son tempérament fougueux et instable : l'**air « *De' miei bollenti spiriti* »** bondit et semble écrit au fil de la plume. Le bonheur fou d'Alfredo s'assombrit à l'entrée d'Annina, soucieuse. La **cabalette « *Oh mio rimorso* »**, lorsqu'il décide de partir pour Paris trouver de l'argent, est souvent coupée : sa détermination martiale est un peu décalée.

Violetta cherche Alfredo, mais c'est son père qui se présente, peu aimable. Quelques répliques suffisent à le détromper sur la valeur morale de Violetta et son amour pour Alfredo. Pourtant, il veut un « sacrifice » : Alfredo a une sœur, elle doit se marier dans l'honneur. Son **air « Pura siccome un angelo »**, élégant et posé, signe le notable. Germont, habile, se cache sous une prière qui ne peut que toucher les sentiments généreux de Violetta. Elle pense à un éloignement temporaire, mais Germont le veut définitif. Quand elle comprend, c'est un cri : « Jamais ! », puis une supplique haletante au souffle court. Presque *a cappella*, sur des griffures de cordes, elle tente de dépeindre le sens que l'amour d'Alfredo a donné à sa vie. Alors il use d'un argument cruel : cet amour ne durera pas… Son **« *Un dì, quando le***

Les personnages

Violetta est l'un des horizons d'une vie d'artiste… Combien de noms fameux a-t-elle portés, de la vraie Dame aux Camélias (Alphonsine Plessis devenue Marie Duplessis) à ses doubles de fiction (Marguerite Gautier puis Violetta Valéry), de leurs interprètes au théâtre (Sarah Bernhardt, Eleonora Duse) jusqu'au cinéma (Greta Garbo) et à… l'opéra – Maria Callas, bien sûr… Verdi voulait « *una donna di prima forza* » ; on dit qu'il faut « trois voix » pour chanter Violetta : légère et virtuose au I, enflammée et dramatique au II, éteinte et au bout de la vie au III. Car Violetta est « trois femmes en une », comme dans *Les Contes d'Hoffmann* (Offenbach) : la courtisane mondaine, l'amoureuse sincère, la sacrifiée rédimée. Il faut donc aussi un réel talent d'actrice, tant le réalisme de l'intrigue – où ni trône, ni bûcher, ni scène de folie ne vous auréolent de leur prestige – met l'interprète à nu.

Bidu Sayão (Violetta), Metropolitan Opera 1936.
Archives du Met.

Rosa Ponselle (Violetta), Metropolitan Opera 1932.
Michele Crosera.

Virginia Zeani (Violetta), Covent Garden 1960.
Derek Allen.

L'effectif de protagonistes est réduit : deux hommes autour de l'héroïne. Deux figures archétypales dans leur nature et leur conflit (l'amant / le père), qui nécessitent aussi de bons acteurs pour donner de l'épaisseur à cette fonction initiale. **Alfredo** est sincère comme un jeune homme qui se laisse prendre aux filets d'un amour fou et dans l'étau de mœurs irréconciliables – la morale bourgeoise, les dangers du demi-monde, le libre-arbitre amoureux. On doit sentir cette blessure, sauf à faire d'Alfredo l'image univoque du jaloux devenu détestable bourreau. Le rôle requiert autant la *mezza voce* élégiaque que l'élan lyrique voire *spinto*, et peut payer si l'on sait exprimer le parcours amer de ce gentil garçon qui « apprend la vie » de la plus cruelle façon.

Même exigence pour **Germont** : trop placide, il ne servira que l'aspect notable du personnage ; pourtant, tardivement, il apprend lui aussi la vie et révise ses certitudes grâce à Violetta, décidément « révélateur » de son entourage. Le rôle est assez court mais doit, en une scène clé, réussir des airs nobles comme un dialogue emporté.

Ileana Cotrubas et Giacomo Aragall, Staatsoper de Munich 1975.
Anne Kirchbach.

Jarmila Novotna (Violetta), Metropolitan Opera.
Archives du Met.

Chanter Verdi

Marianna Barbieri-Nini, créatrice de Lady Macbeth à Florence en 1847. Lithographie de Cornienti.
Coll. Bertarelli.

« Chanter Verdi » ? Pléonasme… Verdi *est* le chant : chant-plaisir, chant-expression, chant-humanité. Moins stylisé que le *bel canto* mais plus hédoniste que le vérisme, à l'exact mitan d'un siècle qui passera de l'idéal vocal au réalisme : héritier d'une technique qu'il met au service d'une gamme expressive nouvelle. Avec Verdi, la voix devient matière – velours ou soie, roc ou lave –, animal – serpent ou ogre, oiseau ou tigresse –, corps – caresse ou griffe, galbe ou déchirure. L'histoire a donné le nom de Verdi à une tessiture : le baryton Verdi. Parce qu'il l'a créée – mais Donizetti déjà était curieux de faire évoluer le baryton –, l'a dotée de personnages superbes, l'a mise au cœur de sa dramaturgie. Le baryton Verdi est capable d'aigus éclatants et de noirceurs vipérines. C'est avant tout un acteur : la palette d'intentions est, chez Verdi, d'une amplitude redoutable.

Avec Verdi, la voix devient matière – velours ou soie, roc ou lave –, animal – serpent ou ogre, oiseau ou tigresse –, corps – caresse ou griffe, galbe ou déchirure.

Verdi confère aussi aux sopranos une densité nouvelle, même aux belcantistes (Luisa, Violetta). Souvent le même rôle demande des aigus tantôt flottés tantôt dardés (Leonora de *La Force du destin*), des traits tantôt légers tantôt furieux (Lady Macbeth), un grave puissant autant qu'un aigu facile (Hélène, Elisabeth), métal autant que tendresse (Aida)… Rares sont les personnages qui, comme Oscar ou Abigaïlle, se cantonnent dans une couleur plus univoque. Quant au mezzo, s'il s'associe parfois à des rôles âgés ou maléfiques, selon l'usage, il se diversifie néanmoins : quoi de commun entre la fulgurance éclatante d'une Eboli et la pâte volcanique d'une Ulrica ? La vocalité féminine verdienne n'est plus typologique, elle dessine des êtres propres et singuliers.

Les ténors sont, un temps, victimes de leur héritage de héros : à eux la cabalette à l'élan viril, le départ au combat panache au vent, l'aigu conquérant. Les ténors belliniens avaient encore l'aigu caressant ; le ténor verdien sera, lui, plus entreprenant : Ernani, Rodolfo, le Duc de Mantoue ou Manrico, les voici toutes plumes vocales dehors, avec cet élan (*slancio*) irrésistible qui porte la voix à l'éclat. Mais écoutons la détresse d'Alfredo, l'esprit de Riccardo (*Un Bal masqué*), l'évolution de Don Carlos en cinq actes ou celle d'Otello entre son « *Esultate !* » et sa mort : quelle épaisseur nouvelle Verdi apporte au « concept » du héros-ténor !

Felice Varesi, créateur de Giorgio Germont à La Fenice de Venise en 1853. Lithographie de Battistelli.
Musée de La Scala.

Assumons la subjectivité et la difficulté de la liste et des choix qu'elle induit. D'aucuns chercheront ici l'Otello de Mario del Monaco ou l'Alfredo de Rolando Villazón… Nous avons tenté l'équilibre entre la révérence des grands anciens, la mémoire des plus fameux, le souvenir de ceux qui se démarquent, les espoirs de nouveaux venus, et notre goût personnel. Et… nous avons triché, grâce au petit rappel historique qui suit.

Filippo Coletti, créateur de Gusmano dans *Alzira* à Naples en 1845.
Coll. ASO.

Les principaux créateurs

Certains interprètes ont créé Verdi à plusieurs reprises – on possède même la voix enregistrée des plus tardifs, Maurel et Tamagno.

Marianna Barbieri-Nini (soprano, 1818-1887). Célèbre Anna Bolena (Donizetti) et Semiramide (Rossini), elle crée Lucrezia Contarini (*I Due Foscari*), Lady Macbeth et Gulnara (*Le Corsaire*).

Achille De Bassini (baryton, 1819-1881). Crée Francesco Foscari, Seid (*Le Corsaire*) et Miller ; doué de réels talents d'acteur, notamment comique, Verdi lui offre Fra Melitone (*La Force du destin*).

Filippo Colini (baryton, 1811-1863). Crée Giacomo (*Giovanna d'Arco*), Rolando (*La Bataille de Legnano*) et Stankar (*Stiffelio*).

Filippo Coletti (baryton, 1811-1894). Crée Gusmano (*Alzira*) et Francesco Moor (*I masnadieri*), admiré aussi pour son interprétation d'Ezio (*Attila*). Verdi pensait à lui pour son Roi Lear.

Felice Varesi (baryton franco-italien, 1813-1889). Crée Macbeth, Rigoletto, Germont (*La Traviata*).

Gaetano Fraschini (ténor, 1816-1887). Crée Zamoro (*Alzira*), Corrado (*Le Corsaire*), Arrigo (*La Bataille de Legnano*), Stiffelio, Riccardo (*Un bal masqué*).

Teresa Stolz (soprano, 1834-1902). Crée en Italie Elisabeth de Valois (*Don Carlo*, 1867), Leonora (*La Force du destin*, 1869) et Aida (1872). Liée au compositeur hors scène également.

Victor Maurel (baryton français, 1848-1923). Crée le second Simon Boccanegra (1881), Iago (1887) et Falstaff (1893) – mais aussi le Tonio de *Pagliacci* (Leoncavallo, 1892).

Francesco Tamagno (ténor, 1850-1905). Crée Gabriele Adorno dans le second *Simon Boccanegra* (1881), *Don Carlo* dans sa version en quatre actes (1884) et *Otello* (1887).

Verdi faisant répéter la prima donna Elena Fioretti lors de la reprise de *Simon Boccanegra* à Naples en 1858. Caricature de Melchiorre Delfico.
Musée de La Scala.

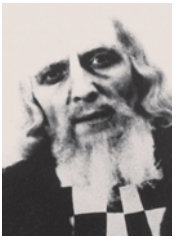
40 grandes voix verdiennes

Mattia Battistini (baryton italien, 1856-1928).
Grand interprète de Verdi – remarquable Posa et Don Carlo (*Ernani*) notamment –, il développe une carrière internationale qui le mène de Londres à Buenos Aires, de Milan à Saint-Pétersbourg. Ce « prince des barytons » crée aussi en 1902 la version pour baryton de *Werther* (Massenet).

Giovanni Martinelli (ténor italien, 1885-1969).
L'une des figures du Metropolitan Opera de New York de 1913 à 1946. Outre l'opéra italien, son vaste répertoire comprend – entre autres – Bizet, Weber, Tchaïkovski…, il crée Fernando dans les *Goyescas* de Granados (1916) et interprète ses contemporains Wolf-Ferrari ou Respighi. Son Verdi fétiche : Radamès.

Giannina Arangi-Lombardi (soprano italienne, 1891-1951).
Après des débuts de mezzo, sa carrière de soprano prend son essor ; son Aida est remarquée, et elle en grave un enregistrement intégral (1929). Elle participe aussi à la première italienne d'*Ariane à Naxos* (Richard Strauss). Parmi ses élèves : la soprano turque Leyla Gencer.

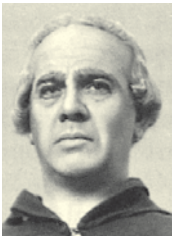
Beniamino Gigli (ténor italien, 1890-1957).
Quand Enrico Caruso meurt en 1921, la carrière de son éternel « second » explose. Doté d'un sens moderne des médias artistiques et du rapport au public, il tourne beaucoup au cinéma et enregistre des chansons napolitaines, avec un succès populaire qui anticipe les *cross-over* d'aujourd'hui.



Ezio Pinza (basse italienne, 1892-1957).
Pilier du Metropolitan Opera de New York de 1926 à 1948, il s'est ensuite partagé entre… Broadway et Hollywood puis la télévision ! Il créera notamment *South Pacific* de Rodgers & Hammerstein (1949), et jouera le rôle de Feodor Chaliapine, la célèbre basse russe, dans le film *Tonight We Sing* (1953). Son Fiesco est incontournable.

Giacomo Lauri-Volpi (ténor italien, 1892-1979).
Sa première apparition à La Scala : le Duc de Mantoue, sous la baguette de Toscanini ! Puis c'est le Metropolitan Opera de 1923 à 1934, et une carrière internationale à la longévité légendaire. Radamès, Otello, Manrico : il leur a imprimé sa marque. Il enseignera son art à Franco Corelli.

Tancredi Pasero (basse italienne, 1893-1983).
Habitué de La Scala de 1920 à 1951, mais aussi du Met de 1929 à 1934. Sa tessiture longue sert aussi bien Verdi que Wagner, Moussorgski (Boris Godounov) que Mozart (Sarastro dans *La Flûte enchantée*). Il crée également la musique de son temps : Mascagni, Pizzetti, Refice.



Lawrence M. Tibbett (baryton américain, 1896-1960).
Autre pilier du Metropolitan Opera de 1923 à 1950, c'est le premier non-Italien de notre liste ! Il faut écouter ses Ford, Boccanegra, Iago ou Germont. Après une expérience de cinéma et de radio en plus de ses activités lyriques, il fonde avec Jascha Heifetz l'American Guild of Musical Artists.

Rosa Ponselle (soprano italo-américaine, 1897-1981).
Ses débuts à l'opéra ? rien moins que Leonora de *La Force du destin*, au Met, face à Caruso (1918) ! Le Met la réengage, et c'est le début d'une longue carrière new-yorkaise (elle est la première *Luisa Miller* américaine, en 1929), pour l'une des plus prestigieuses artistes du XX^{e} siècle.

Carlo Tagliabue (baryton italien, 1898-1978).
Grand baryton verdien – il a fait ses débuts en Amonasro –, il chante aussi beaucoup Wagner. Il crée Basilio dans *La fiamma* de Respighi (1934). Sa dernière représentation se déroule aux côtés de Maria Callas, lors d'une reprise de la fameuse production de *La Traviata* mise en scène par Luchino Visconti.

Diriger Verdi

Arturo Toscanini, dessins d'Enrico Caruso.
D.R.

Naissance du « chef »

Diriger Verdi, c'est d'abord voir naître la fonction de chef d'orchestre selon un *timing* propre à la Péninsule italienne. Dans les années 1840-1850 encore, la direction d'orchestre est répartie entre le *maestro al cembalo* ou *maestro di musica*, plus tard nommé *maestro concertatore*, chargé de préparer les chanteurs et de superviser les répétitions, et le *primo violino, capo e direttore d'orchestra*, c'est-à-dire le premier violon de l'orchestre – il dirige ses collègues depuis sa place, avec son archet. Prototype de ce dernier, Angelo Mariani (1821-1873), qui crée *Aroldo* et la première italienne de *Don Carlo*.

Toujours inquiet du travail préparatoire de ses partitions et de leur exécution fidèle, Verdi fait souvent répéter lui-même les chanteurs, assumant ainsi en partie le travail du *maestro concertatore*, mais dirige aussi les premières représentations de ses ouvrages, depuis la fosse, avec une petit baguette – un peu *direttore d'orchestra*, déjà. Finalement, pour la création des *Masnadieri* (1847), il prend une place surélevée et une vraie baguette – mais on suppose qu'il se place alors en fond de fosse, derrière le trou du souffleur, uniquement dirigé vers la scène ! Ce n'est pas encore ça…

Caricatures de Franco Faccio, un des premiers chefs verdiens, publiées en 1882.
Milan, Conservatorio.

Durant la décennie 1850-1860, le chef d'orchestre devient professionnel. Ni claviériste chargé des répétitions, ni premier violon de l'orchestre : désormais capitaine de vaisseau, spécialisé et seul maître à bord. Les partitions plus tardives de Verdi seront ainsi défendues par les premières générations de chefs italiens modernes, parmi lesquels Muzio, Bottesini, Mascheroni, et surtout Angelo Mariani et Franco Faccio qui figurent dans la liste ci-après.

Lamberto Gardelli (1915-1998, Italien naturalisé Suédois). Assistant de Tullio Serafin à Rome, il fait ses débuts de chef avec *La Traviata* en 1944. Chef principal de l'Opéra de Stockholm de 1946 à 1955, il marque ensuite de son nom les années 1970 en enregistrant en studio les opéras de jeunesse de Verdi. À part *Nabucco* et *Giovanna d'Arco*, toute la décennie 1839-1849 est représentée, d'*Oberto* à *La Bataille de Legnano*, certains titres même deux fois (*Les Lombards* ou *Attila*).

Sir Edward T. Downes (1924-2009, Britannique). Au Royal Opera House, il remplace Rafael Kubelik dans *Otello* en 1953 – sa passion pour Verdi est lancée. Il deviendra directeur musical associé de Covent Garden. La vidéo conserve de belles traces de son travail à Londres (le *Stiffelio* de Moshinsky en 1993, le saisissant *Rigoletto* de McVicar en 2001, notamment). On lui doit aussi d'avoir enregistré l'intégrale des ballets, préludes et ouvertures de Verdi. Il dirige aussi l'Australian Opera à partir de 1970.

John Matheson (1928-2009, Néo-Zélandais). Venu à Londres pour ses études musicales, il devient répétiteur à Covent Garden puis chef d'orchestre au Sadler's Wells Theatre. C'est avec le Chelsea Opera Group qu'il dirige Verdi, puis enregistre dans les années 1970 les versions originales françaises de *Don Carlos* et des *Vêpres siciliennes*, ainsi que le *Macbeth* de 1857. Si le style verdien n'est pas assuré… la démarche est pourtant louable et, à ce jour, restée unique !

Thomas Schippers (1930-1977, Américain). Cet Américain se consacrera au répertoire italien, jusqu'en Italie, et avec succès ! Il sera aussi, de 1958 à 1970, le directeur artistique du Festival des Deux mondes de Spolète – fondé par l'Italo-Américain Gian Carlo Menotti. De multiples enregistrements témoignent de sa flamme verdienne, notamment le premier « studio » d'*Ernani*, avec Bergonzi, ou encore *La Force du destin*. Sa mort prématurée le fauche à l'apogée de sa carrière.

Claudio Abbado (1933, Italien). Ce Milanais fut directeur musical de La Scala de 1968 à 1986 – outre de multiples responsabilités prestigieuses, orchestrales (avec le London Symphony Orchestra ou les Berliner Philharmoniker) ou opératiques (à Vienne ou Salzbourg). Il aborde les grands Verdi avec sagesse, souvent tardivement, et laisse des références inégalées : ses *Simon Boccanegra* (avec Giorgio Strehler notamment), ses *Macbeth* ou *Falstaff* plus récents. À aller écouter d'urgence – désormais, en concert.

Mettre en scène Verdi

Verdi mis en images

Verdi ouvre la porte à l'idée de lecture – *que le XX^e siècle fera suivre de celle de* relecture.

Verdi est l'un des compositeurs lyriques les plus représentés au monde, l'une des affiches fétiches des festivals de plein air (Arènes de Vérone, Chorégies d'Orange…), et l'un de ceux qui a le plus nourri le genre du film-opéra (rien que pour les années 1980 : *La Traviata*, *Otello*, *Rigoletto*…). Son œuvre est si présente dans la culture commune qu'en entendant tel air ou tel chœur, des images montent à la mémoire.

En ce sens, Verdi serait heureux : il se définissait comme un homme de théâtre. Mais curieusement, alors qu'elle n'a eu de cesse de casser les codes musicaux et théâtraux de son temps, son œuvre a engendré une tradition de mise en scène souvent académique : crinolines de Violetta ou temples égyptiens d'*Aida*… Alors que *Rigoletto* défiait la censure, que *La Traviata* était pensée en costumes contemporains, que *Don Carlos* explosait les cadres ou qu'*Aida* prodiguait des trésors de subtilité psychologique, l'imagerie verdienne est devenue attendue.

Verdi et la mise en scène

Dans le premier *ottocento* italien, le poète-librettiste du théâtre s'occupe souvent de la *messa in scena* (mise en scène) d'un nouvel ouvrage. Il est alors appelé *direttore di scena* (directeur de scène). Dans des costumes et décors qui servent parfois d'une production à l'autre, il s'agit surtout de régler les sorties et entrées des personnages et d'organiser leur gestuelle selon les codes des différents *affetti* (sentiments).

Très vite, Verdi intervient avec un souci historiciste traquant les anachronismes : le décor des *Due Foscari*, dont l'action se situe à Venise au XV^e siècle, ne doit pas figurer l'architecture de Palladio ; les costumes médiévaux de *Macbeth* doivent éviter les matières trop raffinées ; le décor d'*Attila* doit rappeler la fondation de la ville de Venise… Giuseppe Bertoja sera le scénographe de six créations (*Attila*, *Ernani*, *Rigoletto*, *Simon Boccanegra*, *Stiffelio*, *La Traviata*), sans compter ses reprises d'autres ouvrages.

Seconde étape, importée de France : à partir des *Vêpres siciliennes*, Verdi fixe les détails de mise en scène de ses ouvrages et les fait publier par la maison Ricordi – ce sont les *Disposizioni sceniche* (Dispositions

Maria Callas et Luchino Visconti lors des répétitions de *La Traviata* à La Scala en 1955.
Piccagliani.

scéniques). On sent la volonté de documenter la création d'un ouvrage pour référencer les productions ultérieures, et l'appropriation de ces détails comme une invention personnelle, partie intégrante de l'*œuvre*. Car en amont, pendant la composition, Verdi « voit » le drame et abreuve d'indications les scénographes.

Troisième étape, auto-critique : en 1893, Verdi décide de ne pas publier les *disposizioni sceniche* de *Falstaff*, estimant qu'avec celles d'*Otello* – particulièrement foisonnantes –, le principe est devenu contrainte et tend à « raidir » l'imagination. Abandonnant l'idée que la création d'un ouvrage en fixe le maître-étalon visuel et qu'une reprise est une reproduction de la mise en scène d'origine, Verdi ouvre la porte à l'idée de *lecture* – que le XX^e^ siècle fera suivre de celle de *relecture*. Il n'est pas anodin que cette révolution esthétique advienne au sujet de *Falstaff*, précisément l'opéra verdien de la mise en scène et du théâtre dans le théâtre.

Mettre en scène Verdi

C'est se frotter à des enjeux scéniques contradictoires.

Les chœurs « patriotiques » nécessitent une pertinente gestion de la masse sonore et humaine. Peut-on encore aujourd'hui laisser en rangs d'oignons des hommes en plein combat, ou disposer des « tableaux vivants » avec choristes soudés à leur position comme les santons dans la crèche ? Or la question est récurrente chez Verdi, avec aussi les chœurs de prière et ceux de danse. Ceux-ci nous rapprochent du second enjeu « collectif » des opéras verdiens : les ballets, les défilés, les cérémonies. Si Verdi ajoute par nécessité des ballets à ses grands-opéras français, il fait parfois de cette nécessité vertu en intégrant le ballet à l'action. C'est le cas pour le ballet d'Hécate dans *Macbeth*. Ailleurs, on a vu de brillantes résolutions du problème, par exemple dans

Macbeth

par Dmitri Tcherniakov
Opéra de Novossibirsk 2008
Opéra Bastille, Paris 2009

Exact opposé de la précédente, cette proposition décape *Macbeth* en lui ôtant tout esthétisme ou toute métaphysique fantastique, pour se concentrer sur le rapport au pouvoir, les hypocrisies de cour, le peuple écrasé qui écrase à son tour. Un gris-beige blafard domine une scénographie dépouillée d'où émerge une direction d'acteurs au scalpel. La chair est triste, le roi est nu, le monde laid – que GoogleEarth nous fait désormais si bien connaître. L'âpreté de la production mit d'autant en valeur la direction flamboyante de Currentzis.

DVD disponible (captation Paris 2009).

Chœur « Patria oppressa ».
Ruth Walz.

Discographie sélective

Cette discographie concise est forcément sélective et subjective. Elle a pour but de proposer des pistes pour découvrir une œuvre ou en approfondir la connaissance, mais aussi pour mieux comprendre l'histoire de l'interprétation verdienne.

Certes, la vidéo – dont l'offre, la qualité et la diversité croissent un peu plus chaque jour, voir la VIDÉOGRAPHIE ci-après – constitue un outil complet pour appréhender une œuvre au plus près de sa réalité théâtrale. Mais le disque permet une intimité précieuse avec le chant et son expression, une concentration d'écoute aussi, préservées de l'effet parfois distrayant sinon polluant de l'image.

Pour compléter cette première approche, nous conseillons au lecteur les discographies exhaustives de la revue *L'Avant-Scène Opéra* (voir BIBLIOGRAPHIE) commentées et régulièrement mises à jour.

Après le nom du chef, les chanteurs sont énumérés selon l'ordre de la liste des rôles et créateurs figurant dans les pages REGARDS *consacrées à chaque opéra.*

Autour des opéras

Chœurs et pages symphoniques

- *Verdi. Chœurs d'opéra*, dir. Sir Georg Solti (DECCA)
- *Verdi. Chœurs d'opéra et ballets*, dir. Claudio Abbado (DG)
- *Verdi. Chœurs d'opéra, ouvertures et ballets*, dir. Riccardo Muti (EMI)
- *Verdi. Préludes, ouvertures et ballets*, dir. Sir Edward Downes (4 cd Chandos)

Récitals

- Maria Callas, *Verdi arias/heroines* (3 cd EMI)
- *Shirley Verrett sings Bellini and Verdi* (Gala)
- Giulietta Simionato, *Arias and Scenes, vol. 2* (Opera d'Oro)
- Carlo Bergonzi, *Verdi. 31 tenor arias* (3 cd Philips)
- Ettore Bastianini, *Recital* (Andromeda)
- Leonard Warren, *Verdi arias and popular songs 1947-1955* (Nimbus Records / Prima Voce)
- *The art of the Verdi baritone* (Preiser Records)
- Nicolai Ghiaurov (Wiener Staatsoper *live* / Orfeo)

Collector !

- *Les Introuvables du chant verdien* (8 cd EMI)

Un demi-siècle d'interprétations historiques gravées entre 1903 et 1954. L'occasion d'entendre la voix du créateur de Iago et Falstaff : Victor Maurel. Mais aussi Caruso ou Gigli, Melba ou Ponselle, Battistini… Le coffret original en 33 t. contient le hors-série de *L'Avant-Scène Opéra* correspondant, édité en 1986.

Autres œuvres

- Verdi/Brahms, Quatuors à cordes, Artemis Quartett (Ars Musici)
- *Verdi. Quattro pezzi sacri*, dir. Carlo Maria Giulini (Sony)
- *Verdi. Complete songs* [Mélodies de salon], Renata Scotto (Nuova Era)

Requiem

- **Arturo Toscanini 1951 *live*** (Nelli, Barbieri, Di Stefano, Siepi), RCA.

Tellurique ! Urgence, présence, douleur, presque insoutenables. *La* version, habitée jusqu'à l'hallucination. Et un NBC Symphony Orchestra formidablement capté.

- **Herbert von Karajan 1985** (Tomowa-Sintow, Baltsa, Carreras, Van Dam), DG.

Un équilibre rare entre la générosité du lyrisme et le raffinement des nuances (la *mezza voce* de Carreras, le timbre de Van Dam, le tout premier « Requiem » chanté d'outre-tombe…).

Et aussi :

- Carlo Maria Giulini 1964 (Schwarzkopf, Ludwig, Gedda, Ghiaurov), EMI.

Une sublime austérité qui répond au vœu de « non-théâtralité » de Verdi.

- Claudio Abbado 1970 *live* (Scotto, Horne, Pavarotti, Ghiaurov), Myto Records.

Une Apocalypse sonore, étouffée dans une prise de son lointaine et réverbérée… Elle nous donne le sentiment d'être caché au fond de la basilique. Captivant.

Aida

• **Sir Georg Solti 1962** (L. Price, Vickers, Gorr), Decca.
Somptueux. Leontyne Price dans son plus grand rôle, Vickers avec son métal et sa classe musicale, et l'Amneris redoutable de Rita Gorr.
• **Riccardo Muti 1974** (Caballé, Domingo, Cossotto), EMI.
Une Aida belcantiste et lunaire, le Radamès ombré de Domingo et, en prime, les excellents Ghiaurov (Ramfis) et Cappuccillli (Amonasro).

Et aussi :

• Oliviero De Fabrittis / Mexico 1951 *live* (Callas, del Monaco, Dominguez), EMI.
Pour la fulgurante Aida de Maria Callas, poignante en dépit d'un orchestre couinant.
• Nikolaus Harnoncourt 2001 (Gallardo-Domâs, La Scola, Borodina), Teldec.
Une version contestable mais argumentée. Un « baroqueux » à la baguette ? avec le Philharmonique de Vienne ! Des options sans chair voire sèches ? une pensée, une recherche, stimulantes. Un paysage intriguant qui mérite le détour.

Alzira

• **Fabio Luisi 2001** (Mescheriakova, Vargas, Gavanelli), Philips.
Une idéale version de studio moderne, élégante et équilibrée.

Et aussi :

• Lamberto Gardelli 1983 (Cotrubas, Araiza, Bruson), Orfeo.
C'était alors la première *Alzira* de studio. Pour le superbe Gusmano de Renato Bruson.
• Franco Capuana / Rome 1967 *live* (MRF).
Pour la trop rare Virginia Zeani, toujours électrique.

Aroldo

• **Fabio Luisi 2001** (Shicoff, Vaness, Michaels-Moore), Philips.
Une équipe dramatiquement habitée, d'un lyrisme au clair-obscur prenant. Un studio *vivant* !

Et aussi :

• Arturo Basile 1951 (Campagnano, Vitale, Panerai), Istituto Discografico Italiano.
Aroldo exhumé à la RAI pour le cinquantenaire de la mort de Verdi, avec un plateau de belle tenue, à la fièvre très « années cinquante ».

Attila

• **1989 Riccardo Muti** (Ramey, Zancanaro, Studer, Shicoff), EMI.
Studer relève le défi d'Odabella avec un panache qui réunit fougue et précision. Muti à la baguette, Shicoff investi, et l'Attila viril de Ramey : une référence.

Et aussi :

• 1972 Lamberto Gardelli (R. Raimondi, Milnes, Deutekom, Bergonzi), Philips.
Un plateau masculin de belle allure – et le luxe d'un Foresto-Bergonzi. Mais une Odabella bien pointue.

La Bataille de Legnano

• **Lamberto Gardelli 1978** (Ricciarelli, Carreras, Manuguerra, Ghiuselev), Philips.
Ricciarelli rayonne, Carreras est fougueux, et la lecture de Gardelli a l'avantage de ne rien couper de la partition.

Et aussi :

• Vittorio Gui / Florence 1959 *live* (Limarilli, Gencer, Taddei), Sonata ou Cetra.
Pour la Lida magnétique de Leyla Gencer, et le panache de la baguette de Gui.
• Gianandrea Gavazzeni / Milan 1961 *live* (Corelli, Stella, Bastianini), Myto.
Corelli est insolent de rayonnement, et Bastianini royal. Gavazzeni est maître de l'âpreté de la partition – coupée néanmoins –, et l'ambiance déchaînée.

Le Corsaire

• **Jesús López-Cobos / Francfort 1971 *live*** (Castellato-Lamberti, Gulin, Bruson, Ricciarelli), Gala.
Un son malheureusement sourd et un montage abrupt pour ce *live* pourtant vif. Gulin et Ricciarelli rivalisent de lumière, et Bruson est magnifique.
• **Lamberto Gardelli 1975** (Carreras, Norman, Mastromei, Caballé), Philips.
L'inverse du précédent : un Corsaire-Carreras vibrionnant, un son excellent, mais l'ensemble ne convainc pas.

Et aussi :

• David Lawton / Stony Brook 1981 *live* (Bergonzi, Reese, Dietsch, Val-Schmidt), HRE.
Pour le Corrado royal de Bergonzi, entouré de façon très professionnelle – et c'était, sur un campus de Long Island, la première américaine du *Corsaire* !